

nächst die deutliche Vorliebe für wohlgelungene (und wohlklingende) Formulierungen, nicht selten auf Kosten der argumentativen Prägnanz und Klarheit, sowie – gerade bei Vertretern eines ›subversiven Literaturbegriffs‹ – eine Tendenz zum emphatischen Sprechen. Das Verständnis wird auch dadurch erschwert, daß die theoretischen Prämissen und Begriffe meist nicht expliziert werden. Hierin unterscheiden sich diskursanalytische Arbeiten zwar nicht von hermeneutischen; jedoch fällt es Lesern in der Regel leichter, Argumentationslücken in hermeneutischen Interpretationen zu schließen, weil die vorausgesetzte Theorie meist schon in vor-universitären Institutionen wie der Schule vermittelt wird. Eine dritte Schwierigkeit liegt darin, daß in vielen diskursanalytischen Arbeiten eine erhebliche Menge an Informationen präsentiert wird, ohne daß der Bezug zum behandelten literarischen Text immer ganz klar wäre. Wenn keine Auswahlkriterien genannt werden (was in diskursanalytischen Arbeiten ›per definitionem‹ ein Problem ist), wirkt die Bezugnahme beliebig. Dem entspricht auf der Mikroebene der Argumentation eine eher assoziative Verbindung von Argument und Konklusion, die nur nachvollziehbar ist, wenn die Leser ›gleich denken‹. Gründe hierfür liegen auch hier unter anderem im Verzicht auf die kategoriale Unterscheidung zwischen Objekt- und Metasprache, zwischen literarischer Rede und Rede über Literatur, der Folgen für den Sprachgestus und die Maßstäbe der Argumentation hat.

Im Rahmen diskursanalytischer Theoriebildung sind diese Präsentationsformen häufig gerechtfertigt; zu kritisieren sind sie von einem Wissenschaftsbegriff aus, der auf Erkenntnis der Literatur, auf einheitliche Begriffsverwendungen und auf die Trennung von Objekt- und Metasprache abzielt. Letztlich geht es um die Frage, was ein plausibles Argument sei – sie wird von beiden Wissenschaftskonzeptionen her unterschiedlich beantwortet. Deshalb enden die meisten Diskussionen um das Für und Wider diskursanalytischer Verfahren bei diesen ›letzten Fragen‹.

7. Psychologische Zugänge

VON LUTZ RÜHLING

1. Einleitung

Das Verständnis von literarischen Texten wie von Kunstwerken überhaupt setzt stets eine Art von Verstehen voraus, das auf Personen bezogen ist: das Verstehen von *Handlungen* und das Verstehen von *Ausdruck*. Die Handlung einer Person verstehen heißt erklären können, *was* jemand tut, *wie* er es tut oder *warum* er es tut; den Ausdruck (etwa eines Gesichtes oder einer Gebärde) verstehen heißt erklären können, *was* jemand fühlt oder *warum* er es fühlt (HAUSSMANN 1991, S. 141-146). Daß diese beiden Arten des Verstehens eine notwendige Voraussetzung für jedes Verständnis literarischer Texte darstellen, hat drei Gründe: Zum einen kommen in den meisten literarischen Texten Figuren vor, deren Handlungsweise und Gefühlsäußerungen wir in irgendeiner Weise nachvollziehen müssen, wenn wir den Text als ganzen verstehen wollen; zum anderen kann der Text selbst Gefühle oder Erlebnisse seines Verfassers zum Ausdruck bringen, so wie dies häufig etwa bei Gedichten der Fall ist; und zum dritten ist jeder literarische Text selbst das Ergebnis einer Handlung seines Autors (→ HERMENEUTISCHE MODELLE).

In bezug sowohl auf den Ausdruck als auch auf Handlungen gibt es eine besondere Art des Verstehens, die man als *psychologisch* bezeichnen kann. Dabei handelt es sich um ein Verstehen, das erstens nach dem ›Warum‹, dem Grund für die Handlung oder für den Ausdruck fragt und sich zweitens bei der Erklärung auf allgemeine Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Psyche bezieht. Zwar ist demnach nicht jede Art von Ausdrucks- oder Handlungsverstehen als psychologisch zu bezeichnen, doch dieses besitzt für unser kognitives und emotionales Verhältnis zu unseren Mitmenschen einen eminenten Stellenwert. Das gleiche gilt prinzipiell auch für unser Verhältnis zu literarischen Texten und den in diesen vorkommenden Personen, so daß die Behauptung gerechtfertigt erscheint, kein Interpret eines literarischen Textes komme »ohne psychologische Termini aus« und müsse »wohl oder übel Psychologie irgendwelcher Art betreiben« (VON MATT 1972, S. 46).

Freilich ist mit »Psychologie irgendwelcher Art« hier zunächst noch nichts weiter als normale Menschenkenntnis gemeint, wie wir sie durch alltägliche Erfahrungen erwerben. Hilfe bei der Psycho-

logie als der ›Wissenschaft vom Menschen‹ zu suchen wird hingegen erst dann ratsam erscheinen, wenn uns diese Menschenkenntnis im Stich läßt und wir beispielsweise die Handlungsweisen oder Gefühlsäußerungen der im Text vorkommenden Personen nicht mehr ohne weiteres verstehen. Die Erklärung komplexer Gefühlsäußerungen und Handlungen aber ist nun fast ausschließlich Domäne der Psychoanalyse oder der Tiefenpsychologie, so daß Literaturpsychologie im hier erläuterten Sinne als Erklärung von auf den ersten Blick unverständlichen Handlungen und Gefühlsäußerungen als nahezu identisch mit *Literatur-Psychoanalyse* aufgefaßt werden kann. Die gegenseitige Affinität von Literaturwissenschaft und Psychoanalyse wird zusätzlich dadurch verstärkt, daß die Psychoanalyse »durch bestimmte Struktureigenheiten ihrer Theoriegenerierung der Literaturwissenschaft im speziellen – und der hermeneutischen Wissenschaftsstruktur allgemein – starke Berührungspunkte« bietet (GROEBEN 1972, S. 84).

Im folgenden werden unter ›Tiefenpsychologie‹ oder ›Psychoanalyse im weiteren Sinne‹ alle psychologischen Strömungen verstanden, die *unbewußten* Wünschen und Gefühlen einen zentralen Platz bei der Erklärung menschlicher Handlungen und Gefühlsäußerungen einräumen. Als ›klassische Psychoanalyse‹ hingegen wird ausschließlich jene tiefenpsychologische Richtung bezeichnet, die sich seit ihren Anfängen bis heute auf Sigmund Freud als ihren Gründer und wichtigsten Theoretiker beruft. Obwohl alle tiefenpsychologischen Richtungen ursprünglich auf Freud zurückgehen, haben sich einige seiner Schüler im Laufe der Zeit von ihm abgewandt und eigene Theorien entwickelt, die den Grundüberzeugungen Freuds in wesentlichen Punkten widersprechen. Insbesondere zwei dieser nicht-psychoanalytischen Richtungen haben Bedeutung für die Literaturpsychologie erlangt und sollen im Anschluß an die klassische Psychoanalyse kurz skizziert werden: die »analytische Psychologie« Carl Gustav Jungs und die »strukturelle Psychoanalyse« Jacques Lacans; der Schwerpunkt der Darstellung liegt jedoch auf der klassischen Psychoanalyse.

Die folgende Skizze versteht sich nicht als Einführung in die Grundgedanken der entsprechenden tiefenpsychologischen Theorien. Vielmehr soll die Frage im Mittelpunkt stehen, was und auf welche Weise solche Theorien zum Verständnis literarischer Texte beitragen können. Vorderhand lassen sich zwei Arten eines solchen Beitrags unterscheiden. Die eine besteht in der *Anwendung* tiefenpsychologischer Theorien auf den Text: Mithilfe tiefenpsycho-

logischer Konzepte werden die Handlungen und Gefühlsäußerungen der im Text vorkommenden fiktiven Figuren, des Autors oder des Lesers erklärt, also diese Personen einer ›Psychoanalyse‹ unterworfen. Die andere besteht in einer spezifisch tiefenpsychologischen *Kunst- und Literaturtheorie*: Mithilfe tiefenpsychologischer Konzepte wird die psychologische Funktion von Kunst und Literatur für Autor und/oder Leser erklärt. Da in der klassischen Psychoanalyse eine solche Kunst- und Literaturtheorie die Voraussetzung für deren Anwendung auf den Autor ist, erfolgt die Darstellung der Psychoanalyse des Autors erst im Zusammenhang mit dieser.

2. Anwendungen der klassischen Psychoanalyse auf literarische Texte

2.1 Analyse literarischer Gestalten

Am Anfang der Literaturpsychoanalyse steht die Beschäftigung mit den im Text vorkommenden Gestalten. Schon in der »Traumdeutung« greift Freud des öfteren auf literarische Beispiele zurück, um seine Thesen zu illustrieren. Und in seiner umfangreichsten literaturpsychologischen Abhandlung überhaupt rechtfertigt er sein Vorgehen, fiktive Gestalten »in allen ihren seelischen Äußerungen und Tätigkeiten« grundsätzlich so zu behandeln, »als wären sie wirkliche Individuen und nicht Geschöpfe eines Dichters« (FREUD 1907, S. 41), mit dem Umstand, daß Psychoanalytiker und Dichter »wahrscheinlich aus der gleichen Quelle« schöpften, »das nämliche Objekt« bearbeiteten, »ein jeder von uns mit einer anderen Methode, und die Übereinstimmung im Ergebnis scheint dafür zu bürgen, daß beide richtig gearbeitet haben« (ebd., S. 82).

Die Psychoanalyse literarischer Gestalten kann »nomenklatorisch« oder »explanatorisch« verfahren (WÜNSCH 1977, S. 49f.). *Nomenklatorisch* heißt sie, wenn Charakter oder Verhalten einer literarischen Figur gemäß der psychoanalytischen Charakter- und Neurosenlehre klassifiziert werden, indem man etwa Madame Bovary als eine ›typische Hysterikerin‹ diagnostiziert. Der Erkenntniswert solcher diagnostischer Etikettierungen besteht darin, daß sich aus ihnen Folgerungen über bestimmte unbewußte Motive und Wünsche der Figuren ergeben, die nicht ausdrücklich im Text erwähnt werden, deren Kenntnis jedoch die Handlungsweise der betreffenden Figuren verständlicher macht. Angenommen, alle Hy-

sterikerinnen litten an einer ödipalen Fixierung, die sich unter anderem darin äußert, daß sie sich Phantasien von einem heldenhaften Märchenprinzen als ihrem Ehemann hingeben, die in der Realität nicht einzulösen sind: dann könnten wir, wenn wir davon ausgehen, daß Madame Bovary eine Hysterikerin ist, verstehen, warum sie stets in einer Traumwelt lebt und auch durch ihre außerehelichen Liebesverhältnisse nicht wirklich zufriedenzustellen ist. Auch eine nomenklatorische Verfahrensweise kann also erklärende Kraft haben, und ihre »literaturwissenschaftliche Fruchtbarkeit« muß keineswegs »sehr gering« sein, wie Norbert Groeben meint (GROEBEN 1973, S. 85f.).

Eine *explanatorische* Analyse literarischer Figuren hingegen »erklärt de facto, warum jemand etwas sagt oder tut« (WÜNSCH 1977, S. 50). Eines der besten Beispiele für ein solches Verfahren ist Freuds Analyse der Rebecca West aus Ibsens Drama »Rosmersholm«, deren Verhalten in der Tat jedem Leser Rätsel aufgibt: Die freigeistige, scheinbar über den Normen der Gesellschaft stehende Rebecca kommt als eine Art Gouvernante auf den Herrnsitz Rosmersholm, wo sie sich alsbald in den Besitzer, den verheirateten Pastor Johannes Rosmer, verliebt und seine schwächliche Gattin Beate skrupellos in den Tod treibt. Als Rosmer ihr nach einem Jahr gemeinsamen Zusammenlebens einen Heiratsantrag macht, reagiert sie zwar einen Augenblick lang euphorisch, lehnt dann aber kategorisch mit dem vagen Hinweis auf ein früheres sexuelles Verhältnis ab. »Wie konnte es kommen«, fragt Freud, »daß die Abenteurerin mit dem mutigen, freigebornen Willen, die sich ohne jede Rücksicht den Weg zur Verwirklichung ihrer Wünsche gebahnt, nun nicht zugreifen will, da ihr angeboten wird, die Frucht des Erfolges zu pflücken?« (FREUD 1916, S. 245) Aufgrund einer scharfsinnigen Textanalyse kommt er zu dem Schluß, das sexuelle Verhältnis, auf das sich Rebecca bei ihrer Ablehnung bezieht, habe zu ihrem Adoptivvater bestanden, der sich im Laufe des Dramas überraschenderweise als ihr leiblicher Vater herausstellt. Freuds Fazit: »Nachdem sie erfahren hat, daß sie die Geliebte ihres eigenen Vaters gewesen ist, unterwirft sie sich ihrem jetzt übermächtig hervorbrechenden Schuldgefühl. Sie [...] verzichtet endgültig auf das Glück, zu dem sie sich durch Verbrechen den Weg gebahnt hatte, und rüstet zur Abreise.« (Ebd., S. 248) Mit anderen Worten: Freud deutet den Verzicht Rebeccas auf die Heirat mit Rosmer als eine Selbstbestrafung für den Inzest mit ihrem Vater.

Diese Hypothese ist insofern aufschlußreich, als sie deutlich

macht, daß eine Psychoanalyse des Verhaltens literarischer Gestalten tatsächlich zum Verständnis des Textes als ganzem beizutragen vermag; denn ohne Verständnis der Handlungsweise Rebeccas in dieser entscheidenden Situation bliebe auch Ibsens Drama unverständlich. Dies läßt sich verallgemeinern: Eine Psychoanalyse literarischer Gestalten wird sich grundsätzlich bei solchen Texten als besonders fruchtbar erweisen, in denen das Verständnis bestimmter, auf den ersten Blick rätselhafter Verhaltensweisen wesentlich ist für das Verständnis des Textes selbst; und es ist daher nicht erstaunlich, daß es gerade Gestalten wie Hamlet oder die Brüder Karamasow sind, die das Interesse der Psychoanalyse bereits seit ihren Gründertagen erregt haben.

Auf der anderen Seite kann Freuds Analyse von Rebecca West freilich auch den Unterschied verdeutlichen, der zwischen der Psychoanalyse fiktiver Gestalten und derjenigen realer Personen besteht: Die Psychoanalyse fiktiver Gestalten kann sich stets nur auf die Informationen stützen, die der Text zur Verfügung stellt; und wenn diese Informationen aufgrund der prinzipiellen Indeterminiertheit fiktiver Gestalten nicht eindeutig sind, so wie es fast immer der Fall ist, dann bleibt die Analyse notwendigerweise spekulativ und entzieht sich einer definitiven Überprüfung. Bei realen Personen hingegen besteht jedenfalls grundsätzlich die Möglichkeit, Erklärungshypothesen über ihr Verhalten zu verifizieren oder zu falsifizieren. Mit anderen Worten: Hypothesen, die das Verhalten und die Gefühlsäußerungen realer Personen erklären, sind empirische Aussagen, solche über literarische Gestalten hingegen nicht; und dieser Unterschied macht die Grenze von Freuds Methode sichtbar, fiktive Gestalten so zu behandeln, »als wären sie wirkliche Individuen und nicht Geschöpfe eines Dichters«.

2.2 Analyse des Lesers als Gegenübertragungsanalyse

Die emotionalen Reaktionen der Leser auf ein und denselben Text können bekanntermaßen ganz unterschiedlich ausfallen, da sie vor dem Hintergrund der jeweiligen psychischen Lebensgeschichte, den jeweils durchlittenen Traumata, deren Verarbeitung und den sich daraus ergebenden Charakterstrukturen stattfinden. Diese vielfältigen Reaktionsweisen werden von der psychoanalytischen Rezeptionstheorie untersucht, wie sie insbesondere von Norman N. Holland ausgearbeitet worden ist. Nun ist offensichtlich, daß eine solche Rezeptionstheorie an sich noch nichts zum uns hier ausschließlich interessierenden Verständnis des Textes beitragen muß.

Dies ändert sich erst, wenn man die emotionalen Reaktionen des Lesers in Anlehnung an entsprechende Phänomene im therapeutischen Prozeß als »Gegenübertragung« deutet, worunter ursprünglich die Reaktion des Therapeuten auf die »Übertragung« des Patienten verstanden wird. Als Übertragung bezeichnet man das Phänomen, daß dem Therapeuten durch den Patienten eine bestimmte Kommunikationsrolle zugeschrieben wird, die aus der Wahrnehmung des Therapeuten durch den Patienten resultiert und von dessen unbewußten infantilen Phantasien und Fixierungen geprägt ist; der Patient wiederholt also mit bezug auf den Therapeuten bestimmte Interaktionsmuster, die er aus seiner eigenen Kindheit übernommen hat.

Die Gegenübertragung des Therapeuten kann nun ihrerseits auf eigenen unbewußten Gefühlen und Wünschen basieren, die durch infantile Phantasien und Fixierungen des Therapeuten geprägt sind. Diese Art von Gegenübertragung stellt also eine unangemessene Form der emotionalen Reaktion auf die Übertragung des Patienten dar, die dieser entspricht. Die Gegenübertragung kann jedoch auch eine angemessene emotionale Reaktion sein, die dem Therapeuten hilft, die Übertragung des Patienten besser zu verstehen. Für den Erfolg des therapeutischen Prozesses ist es daher notwendig, daß der Therapeut seine Gegenübertragung ständig aufmerksam beobachtet und analysiert, um angemessene Reaktionen von durch seine eigene psychische Geschichte motivierten zu unterscheiden. (Wenn der Therapeut etwa bemerkt, daß ihn eine bestimmte Verhaltensweise des Patienten verärgert, dann muß er durch eine »Gegenübertragungsanalyse« herausfinden, ob seine Reaktion nur eine subjektive, auf seiner eigenen Vergangenheit beruhende Empfindung darstellt oder ob sie ein Indiz dafür ist, daß der Patient beispielsweise unerschwerlich versucht, ihn zu dirigieren und zu manipulieren.)

Wenn man nun Übertragung und Gegenübertragung nicht nur auf den therapeutischen Prozeß bezieht, sondern sie vielmehr als »ubiquitär auftretende Phänomene zwischenmenschlicher Beziehungen des Alltags« auffaßt (GOEPPERT/GOEPPERT 1981, S. 102), dann kann man den literarischen Text als eine Form der Übertragung interpretieren, durch welche dem Leser implizit eine bestimmte Rezipientenrolle zugewiesen wird; die Reaktionen des Lesers werden dann entsprechend als Form der Gegenübertragung gedeutet. In Analogie zum therapeutischen Prozeß ergibt sich dann für den Interpreten als demjenigen, der sich in der »Therapeutenrolle befindet, die Notwendigkeit einer Gegenübertragungsanalyse

und -kontrolle. Bei mangelhafter Kontrolle der eigenen Gegenübertragung besteht insbesondere die Gefahr, daß die Analyse des Textes unbewußt von *Abwehrmechanismen* gegen die durch diesen im Interpretieren hervorgerufenen Gefühle geleitet ist (PIETZCKER 1992, S. 28-32). Ein Beispiel für Textanalysen als Form der Abwehr ist die frühe Rezeption von Becketts Dramen, insbesondere von »En attendant Godot« und »Fin de Partie«: Sie zeigt, daß sich die Interpreten offensichtlich gegen die durch diese Stücke bei ihnen hervorgerufenen Gefühle der Leere und Sinnlosigkeit zur Wehr setzen mußten (GOEPPERT/GOEPPERT 1981, S. 92 und 103ff.).

Eine Gegenübertragungsanalyse ist daher notwendig, um »erkenntnisverhindernde Wirkungen der Gegenübertragung« auszuschalten; doch »sie will mehr: Gegenübertragung als Erkenntnisinstrument nutzen« (PIETZCKER 1992, S. 35), und sie steht auch darin in Analogie zum therapeutischen Prozeß. Wenn die Lektüre eines Textes im Interpretieren zunächst etwa Widerwillen und Langeweile hervorruft (»negative Gegenübertragung«), dann kann dieser sich fragen, ob es zur Strategie des Textes gehört, gerade diese Gefühle in ihm wachzurufen, und so etwa zu der Erkenntnis gelangen, daß der Text Leere und Sinnlosigkeit darstellt. Gerade bei Texten, mit denen man zunächst »nicht viel anfangen« kann, ist eine solche Gegenübertragungsanalyse unter Umständen von erheblichem heuristischen Wert, da sie den Text aufzuschließen und so den Weg zu einem genaueren Verständnis zu bahnen vermag.

3. Psychoanalytische Kunst- und Literaturtheorie

3.1 Die Theorie Freuds

Der aus literaturwissenschaftlicher Sicht sicher originellste Beitrag der Psychoanalyse zum Verständnis von Kunst und Literatur ist ihre Theorie von der allgemeinen *psychologischen Funktion* des Kunstwerks für Autor und Leser. Erst diese Theorie nämlich gestattet es, statt lediglich einzelner Aspekte das ganze Kunstwerk psychoanalytisch zu betrachten.

Freud faßt den literarischen Text in Analogie zum Traum auf und kann daher von seinen bereits früher formulierten Prinzipien der Traumdeutung ausgehen. Danach ist jeder Traum die Erfüllung unbewußter, ursprünglich anstößiger Wünsche, die in diesem durch die »Traumarbeit« entstellt zum Ausdruck gebracht werden, so daß sie vom Träumer nicht mehr unmittelbar erkannt werden können.

Als Ausdruck einer Wunscherfüllung gelten Freud dabei allerdings auch Angst- und Alpträume, da in ihnen Wünsche des Über-Ichs, also des Gewissens befriedigt würden. Die Traumarbeit hat die Funktion, die Wünsche einerseits zwar zu artikulieren, ihnen andererseits aber das Anstößige zu nehmen und auf diese Weise etwaige Skrupel des Träumers zu umgehen. Der »manifeste Trauminhalt« ist somit aufgrund der beiden Herren – anstößigen Wünschen und Skrupeln des Träumers – dienenden Traumarbeit das Ergebnis einer Kompromißbildung.

Diese Hypothesen werden nun von Freud auf den literarischen Text, ja auf jedes Kunstwerk überhaupt übertragen. In einem ersten Schritt interpretiert er dazu den Tagtraum und »das Phantasieren« als traumanalog: Der wichtigste Unterschied zum Nachttraum besteht lediglich darin, daß der Wunsch, der im Tagtraum zum Ausdruck kommt, häufig nicht für den Phantasierenden selbst, sondern nur für seine soziale Umgebung verpönt und damit »ich-synton« ist; obwohl der Tagträumer seine eigenen Wünsche durchaus anerkennt, sucht er sie vor anderen zu verbergen und schämt sich ihrer. In einem zweiten Schritt wird dann der literarische Text als Tagtraum aufgefaßt: Das Kunstwerk ist demnach nichts weiter als die Erfüllung eines ursprünglich verpönten Wunsches, dessen »egoistischer« und nicht zuletzt bereits dadurch für andere anstößiger Charakter durch »Abänderungen und Verhüllungen« gemildert wird (FREUD 1908, S. 179), die denen der Traumarbeit entsprechen.

Freud sieht nun freilich selbst sogleich, daß die Analogie dieser »Abänderungen und Verhüllungen« zu den Entstellungen der Traumarbeit noch nicht ausreicht, um verständlich zu machen, warum wir bei der Lektüre eines literarischen Textes nicht nur nicht abgestoßen werden, sondern im Gegenteil sogar »hohe, wahrscheinlich aus vielen Quellen zusammenfließende Lust« empfinden (ebd.). Zur Erklärung greift er auf Hypothesen zurück, die er drei Jahre zuvor bereits für den Witz formuliert hatte und die er daher im Zusammenhang mit dem literarischen Kunstwerk nicht mehr näher auszuführen braucht: Der Dichter »besticht« den Leser zunächst »durch rein formalen, d. h. ästhetischen Lustgewinn«, der »eine[r] Verlockungsprämie oder eine[r] Vorlust« entspricht (ebd.). Als »Vorlust« beim Witz bestimmt Freud die »Möglichkeit der Lustentwicklung«, die zu einer Situation hinzutritt, »in welcher eine andere Lustmöglichkeit« aufgrund der Zensur der Person »verhindert ist, so daß diese für sich allein keine Lust ergeben würde«. Statt zu dieser »anderen [gehemmten] Lustmöglichkeit« kommt es zunächst nur

zur »Vorlust«, die dann aber den verpönten Wunsch gleichsam mitreißt; und »das Ergebnis ist eine Lustentwicklung, die weit größer ist als die der hinzugetretenen Möglichkeit«, also als die »Vorlust« (FREUD 1986 [1905], S. 111). Die »ästhetische Lust« am Text ist eine solche »Vorlust«, die dem Leser einerseits einen Genuß an dessen formalen Qualitäten verschafft, andererseits aber zu einer anderen und tieferen Art der Befriedigung allererst hinführt.

Diese tiefere Befriedigung als den »eigentliche[n] Genuß des Dichtwerkes« sieht Freud in einer »Befreiung von Spannungen in unserer Seele«. Worin diese Befreiung bestehe, wird indes nicht näher ausgeführt; Freud beschränkt sich lediglich auf die Mutmaßung, »zu diesem Erfolge« des Dichtwerkes trage vielleicht nicht wenig bei, »daß uns der Dichter in den Stand setzt, unsere eigenen Phantasien nunmehr ohne jeden Vorwurf und ohne Schämen zu genießen« (FREUD 1908, S. 179). Die »Befreiung von Spannungen in unserer Seele« läßt sich demnach als kathartischer Effekt auffassen, der auf der zeitweisen Bewußtwerdung von ursprünglich anstößigen und daher unbewußten Wünschen beruht; daß dabei Energien, die zur Unterdrückung dieser Wünsche notwendig waren, jedenfalls zeitweise freigesetzt werden, trägt zusätzlich zum »Genuß« am literarischen Kunstwerk bei.

Der literarische Text kann dieser Theorie zufolge dann als Darstellung einer Wunscherfüllung charakterisiert werden, wobei die soziale Anstößigkeit des Wunsches 1. durch der Traumarbeit analoge Mechanismen abgemildert wurde und 2. die Darstellung ihrem Leser Lust verschafft, nämlich 2.1 Vorlust durch ihre rein formalen Qualitäten und 2.2 eigentliche Lust durch »Befreiung von Spannungen in unserer Seele«.

3.2 *Kritik und Modifizierungen der Freudschen Literaturtheorie*

Diese Theorie Freuds ist in mehrfacher Hinsicht kritisiert und, als Reaktion auf diese Kritik, modifiziert worden. Dabei standen insbesondere drei Punkte im Vordergrund: 1. die Konsequenzen von Freuds Theorie für die literaturwissenschaftliche Deutungspraxis, 2. die Analogisierung von literarischem Text und Tagtraum und 3. die Analyse der literarischen Form mithilfe des Begriffs der »Vorlust«.

3.2.1 »Biographismus«?

Impliziert Freuds Theorie notwendigerweise eine biographistische Vorgehensweise? Dieser Vorwurf ist der psychoanalytischen Lite-

raturbetrachtung häufig gemacht worden, etwa von Theodor W. Adorno: Er spricht von der »Banausie feinsinniger Ärzte«, die »auf das untauglichste Objekt, auf Lionardo oder Baudelaire« übertragen werde (ADORNO 1970, S. 19). Der Vorwurf basiert auf dem Umstand, daß aufgrund von Freuds Theorie die Möglichkeit besteht, den literarischen Text als nichts weiter denn als »Material« aufzufassen, in dem das Unbewußte des Autors zum Ausdruck kommt und gemäß der Traumdeutung analogen Regeln dechiffriert werden kann. Vor allem die ältere Literaturpsychoanalyse hat von dieser Möglichkeit reichlichen Gebrauch gemacht und den Autor gleichsam auf die Couch gelegt. Ein Musterbeispiel dafür ist die Edgar-Allan-Poe-Studie von Marie Bonaparte, in der dem Autor von »The Fall of the House of Usher« bescheinigt wird, er werde in der Geschichte dafür bestraft, »daß er seiner Mutter untreu geworden ist, indem er Madeline-Virginia liebt« (BONAPARTE 1981 [1933] II, S. 63).

Gegen solche Studien läßt sich jene Kritik vorbringen, die in diesem Zusammenhang auch gegen jede andere Form der biographischen Methode vorgebracht werden kann: daß nämlich ein biographischer Reduktionismus nichts zum Verständnis des Werks selbst beiträgt; vielmehr steht hier der Autor im Mittelpunkt des Interesses, und der Text ist nur insofern von Belang, als er uns die Psyche des Autors erschließt. Doch dieses Stehenbleiben beim Autor ist keine Konsequenz, die sich aus der Psychoanalyse des Autors und damit aus Freuds Literatur- und Kunsttheorie notwendigerweise ergeben würde. Unter anderem Carl Pietzcker hat in seiner ausführlichen Deutung von Jean Pauls »Rede des toten Christus vom Kreuz herab, daß kein Gott sei« gezeigt, wie »es dem Autor gelingt, seine Erfahrung und die Struktur seines psychischen Verhaltens in der Struktur des ideologischen Materials darzustellen, also zu einer Verdichtung subjektiver und objektiver Momente auf der Basis ihrer Strukturgleichheit zu kommen« (PIETZCKER 1985a, S. 203). Der in der Analyse herausgearbeitete psychische Konflikt des Autors wird hier also als typisch für eine »objektiv« bestehende historische Situation interpretiert, bei der es sich um eine materiell-ökonomische, soziale, literarhistorische oder ideengeschichtliche Situation handeln kann. Die Psychoanalyse des Autors dient so als Vorbereitung für eine historische Verortung des Autors und seines Textes, deren literaturwissenschaftlicher Erkenntnisgewinn weit über den eines bloßen »Biographismus« hinausgeht.

Doch nicht einmal die Psychoanalyse des realen Autors ist eine notwendige Konsequenz aus Freuds Theorie, wenn man sich näm-

lich auf die theoretisch weniger folgenreiche Feststellung beschränkt, der literarische Text gestalte in der von Freud beschriebenen Weise die psychischen Konflikte eines vom Autor verschiedenen Erzählers, eines Ichs oder ganz allgemein des impliziten Autors (→ GRUNDLAGEN NARRATIVER TEXTE). Heuristisch längst bewährte Unterscheidungen wie diese gestatten die Annahme, daß in einem Text psychische Erfahrungen dargestellt werden können, ohne zu der Schlußfolgerung zu verpflichten, diese seien auch die des Autors (VON MATT 1974, S. 35). Der von einem literarischen Text dargestellte psychologische Inhalt ist vielmehr »prototypisch« in dem Sinne, daß er überindividuelle Erfahrungen und Verarbeitungsmechanismen repräsentiert (WYATT 1976, S. 348), was unter anderem erklären mag, warum er das Interesse des Lesers gewinnen kann. Der besondere Vorzug einer solchen Modifikation der ursprünglichen Theorie liegt darin, daß sie, anders als eine Psychoanalyse des Autors, die unüberschaubaren Schwierigkeiten vermeidet, die in einer empirischen Überprüfung von Hypothesen über die Psyche des realen Autors bestehen. Denn Erklärungshypothesen über die Gefühlsäußerungen des impliziten Autors sind ebenso wie solche über das Verhalten fiktiver Gestalten keine empirischen Aussagen.

3.2.2 »Tagträume«?

Auch die These Freuds, der literarische Text sei als »Tagtraum« zu betrachten, ist vielfach kritisiert worden. Selbst wenn literarische Texte ihren Ursprung in einer Phantasie oder einem Tagtraum ihres Verfassers haben und es darüber hinaus plausibel erscheint, daß diese Phantasie »in ihrer Entfaltung oder als Prozeß dem Phantasieren dem Inhalt und der Struktur nach ähnelt«, so reicht diese »Ähnlichkeit aber noch nicht aus, die formale, ästhetische, eigenständige Qualität der Literatur damit hinreichend zu erklären« (WYATT 1976, S. 346). Ein Grund dafür liegt darin, daß ein Tagtraum das Ergebnis spontaner Phantasietätigkeit ist, während ein Kunstwerk zumeist erst aus einem komplexen Bearbeitungsprozeß hervorgeht, bei dem ästhetische, historische, soziale oder intertextuelle Gesichtspunkte eine Rolle spielen, die mit der ursprünglichen Phantasie des Autors in keinem Zusammenhang mehr zu stehen brauchen. Angenommen, Edgar Allan Poes berühmtes Gedicht »The Raven« sei tatsächlich Ausdruck einer ödipalen Phantasie, in welcher der Rabe für den kastrierenden (Adoptiv-)Vater John Allan steht, der den Sohn (das Ich des Gedichtes) besiegt (BONAPARTE

1981 [1933] I, S. 225f.) – dann bleibt jedenfalls die Widerlegung der romantischen Dichtungstheorie, die Poe den Aussagen seiner »Philosophy of Composition« zufolge mit dem Gedicht angestrebt hat, ein rein innerliterarischer Aspekt, der von der ursprünglichen Phantasie unabhängig ist. Dies zeigt, daß die Vorstellung des Autors, welche Form sein Werk annehmen soll (»opus-Phantasie«), die Phantasie mit Ursprung in der Psyche des Autors (»Ich-Phantasie«) überlagern, ja dominieren kann (VON MATT 1979, S. 200ff.).

Im Hinblick auf moderne Kunstwerke läßt sich noch ein weiterer Einwand gegen die Tagtraum-Theorie formulieren: Es gibt Kunstwerke, denen keine Phantasie im Freudschen Sinne zugrundeliegen kann, weil sie einem ganz anderen künstlerischen Konzept verpflichtet sind als jene, die Freud als Paradigmen dienten. Dies sind solche, denen es gar nicht mehr um den Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit geht, sondern beispielsweise um eine Erweiterung des Kunstbegriffs. »Ready-mades« und »Concept Art« sind dafür Beispiele (→ FIKTIONALITÄT UND POETIZITÄT): Solche Kunstwerke lassen sich nicht mehr psychologisch im Sinne von Freuds Theorie interpretieren, wenn man nicht ihren Sinn gänzlich verfehlen will; hinter Marcel Duchamps »Fountain« (einem vom Künstler signierten und ausgestellten Pissoir) wird überhaupt keine Phantasie, kein »latenter« Kunstgehalt mehr sichtbar, der dargestellt würde.

Beide Einwände bestreiten lediglich die Allgemeingültigkeit von Freuds Theorie, *jeder* literarische Text sei verursacht von oder Ausdruck einer Phantasie, die ihn zur Analogie eines Tagtraums mache; sie bestreiten hingegen nicht, daß es *einige* Texte geben mag, die auf diese Weise gedeutet werden können.

3.2.3 »Vorlust«?

Beruhet das Vergnügen an der ästhetischen Form auf »Vorlust«? Von allen Thesen der Freudschen Kunsttheorie ist diese sicher die angreifbarste. Schon von ästhetischem Vergnügen oder gar ästhetischer »Lust« zu sprechen ist äußerst fragwürdig, da die Wertschätzung, die wir für gewöhnlich den formalen Qualitäten eines Werks entgegenbringen und die sich in einem positiven Werturteil äußert, kein Korrelat in einer bestimmten Empfindung, einem bestimmten Gefühl zu haben braucht (SAVILE 1983, S. 99ff.); Freud übernimmt hier einfach ungeprüft gewisse Annahmen der zeitgenössischen Ästhetik. Hinter der Redeweise Freuds vom »ästhetischen Lustgewinn« verbergen sich denn auch zwei ganz unterschiedliche

Probleme: zum einen die Frage nach den psychologischen Gründen dafür, daß wir die formalen Qualitäten eines literarischen Kunstwerks überhaupt schätzen, und zum anderen die Frage nach der psychologischen Funktion dieser formalen Qualitäten im allgemeinen oder für ein bestimmtes Werk.

Auf die erste Frage ist die psychoanalytische Literaturtheorie, soweit ich sehe, bisher eher am Rande eingegangen. Andeutungen zu diesem Problem finden sich allerdings schon bei Freud, der, wiederum in Analogie zum Tagtraum, auf das Spielerische der Literatur verweist (FREUD 1908, S. 171-173); ähnlich begreift auch Walter Schönau als eine »Wurzel der »technischen« Meisterschaft des Dichters [...] die als sprachliche *Funktionslust* beibehaltene kindliche Freude am Spiel mit den Klängen und semantischen Werten der Sprache« (SCHÖNAU 1991, S. 27).

Im Gegensatz dazu ist die Anzahl unterschiedlicher Theorien zur psychologischen Funktion formaler Eigenschaften eines literarischen Textes beträchtlich. Vier Hauptpositionen lassen sich unterscheiden, die jeweils auf unterschiedliche Aspekte der formalen Eigenschaften abstellen und für die alle Freuds Konzept der »Vorlust« keine wesentliche Rolle mehr zu spielen scheint: 1. Die formalen Eigenschaften des Werks stehen im Dienste des Über-Ichs, das sich durch Formstrenge zur Geltung bringt und so das Ich von bestehenden Schuldgefühlen entlastet (LESSER 1970, S. 266); diese betont also die *Formstrenge* mancher Kunstwerke. 2. Die formalen Eigenschaften des Werks stehen im Dienste der Abwehr, da gerade aufgrund von dessen formaler Durchdachtheit die vorhandenen Wünsche gezügelt und kanalisiert werden. 3. Die formalen Eigenschaften sind Ausdruck narzißtischer Allmachtsphantasien, da sich in ihnen die absolute Herrschaft des Autors über seinen Stoff ausdrückt (SACHS 1951, S. 49; ähnlich auch ADORNO 1970, S. 21f.). 4. Die formalen Eigenschaften stellen eine Grenze dar, welche die im Werk ausgedrückte Phantasie zum einen von der sie umgebenden Realität abgrenzt und diese damit vor ihr schützt, andererseits aber den Leser zugleich auch zur Phantasie hinführt; diese bildet so eine Art »Schonung«, die nie in die Realität einbrechen kann und in die man sich als Leser gerade daher mit der Sicherheit hineinbegeben kann, auch wieder herauszukommen (PIETZCKER 1990).

Für all diese Theorien, auch Pietzckers eigene, gilt, daß sie »bei allem Reichtum ihrer Ergebnisse unvollkommen und nicht frei vom Anschein des Willkürlichen« sind (PIETZCKER 1985b, S. 197). Überhaupt stellt sich die Frage, ob es möglich ist, die Funktion der

formalen Eigenschaften eines literarischen Textes insgesamt zu bestimmen, oder ob dies nicht vielmehr immer nur in bezug auf ein bestimmtes Werk oder eine Gruppe ähnlicher Werke gelingen kann. Eine solche, nur auf einen bestimmten Text gerichtete Vorgehensweise hätte darüber hinaus den Vorteil, daß sie präzisieren könnte, worin die zu analysierenden formalen Eigenschaften eigentlich exakt bestehen. Um diese Präzisierung nämlich hat sich die »Psychoanalyse der literarischen Form« bisher kaum gekümmert, so daß nicht selten ganz unterschiedliche Phänomene über einen Kamm geschert werden.

4. Andere tiefenpsychologische Ansätze

4.1 *Die analytische Psychologie Carl Gustav Jungs*

Obwohl sich die von Jung entwickelte Theorie des Kunstwerks grundsätzlich von der Freuds unterscheidet, besteht auch die Analyse des literarischen Textes gemäß den Prinzipien der »analytischen Psychologie« in nichts anderem als in einer Anwendung der Theorie auf den Text. Allerdings wendet sich Jung entschieden gegen jede Analyse des Autors; sie sieht er als irrelevant für den künstlerischen Gehalt des Textes an. Lediglich die Analyse literarischer Gestalten und des Kunstwerks selbst läßt er gelten. Die Analyse des Autors führt ihm zufolge ins »Persönliche«; dieses aber »ist eine Beschränkung, ja sogar ein Laster der Kunst«: »Das Wesen des Kunstwerkes besteht nämlich nicht darin, daß es mit persönlichen Besonderheiten behaftet ist [...], sondern daß es sich weit über das Persönliche erhebt und aus dem Geist und dem Herzen und für den Geist und das Herz der Menschheit spricht.« (JUNG 1930, S. 94)

Im Sinne dieser Bemerkung entwickelt nun Jung seine eigene Theorie der psychologischen Funktion von Literatur: Das Überpersönliche und Überindividuelle sieht er in *Symbolen* verkörpert, die auf das »kollektive Unbewußte« verweisen. Dieses ist »nichts als eine Möglichkeit, jene Möglichkeit nämlich, die uns seit Urzeiten in der bestimmten Form der mnemischen Bilder oder, anatomisch ausgedrückt, in der Gehirnstruktur vererbt ist« (JUNG 1920, S. 36). Es handelt sich also um archaische Strukturen und Vorstellungen, wie sie insbesondere in den Mythen der Völker zum Ausdruck kommen und die Jung daher auch »Archetypen« nennt. Solche Archetypen können sich im literarischen Text auch »in moderner Bildsprache verbergen«, so daß »der Kampf der Drachen« zum »Eisenbahnzu-

sammenstoß«, »der Held, der den Drachen erschlägt«, zum »Heldentenor am Stadttheater« werden (JUNG 1930, S. 91). Sie sind als Symbole »Möglichkeit und Andeutung eines noch weiteren, höheren Sinns jenseits unseres derzeitigen Fassungsvermögens« (JUNG 1920, S. 31). Dieser »höhere Sinn« bezieht sich nun auf die Sozialisations- und Individuationsgeschichte des Menschen: Sozialisation bedeutet nämlich für Jung eine Anpassung an bestimmte »Kollektivnormen«, in deren Vollzug andere Seiten der Persönlichkeit abgespalten und nicht mehr wahrgenommen werden. Auf diese Weise besteht die Gefahr einer Entfremdung von sich selbst, der nur durch Bewußtwerdung von und verstärkte Hinwendung zu diesen abgespaltenen Persönlichkeitsanteilen begegnet werden kann - einen Prozeß, den Jung »Individuation« nennt. Die im Text vorhandenen archetypischen Motive und Strukturen sind Symbole insofern, als sie auf jene Anteile verweisen, die in einer bestimmten historischen Epoche aufgrund der Beschaffenheit des »Zeitgeistes« von den in ihr lebenden Menschen abgespalten wurden.

Auf diese Weise wird der Dichter zum Erzieher des Lesers wie des »Zeitgeistes«, der »es sozusagen jedem ermöglicht [...], wieder den Zugang zu den tiefsten Quellen des Lebens zu finden, die ihm sonst verschüttet wären« (ebd., S. 38). Und entsprechend, so darf man wohl hinzufügen, wird auch der Interpret zum Erzieher, der mit der Analyse des Werks auf die Defizite der Epoche hinweist und Entwicklungen anmahnt. Später läßt Jung den Dichter (und entsprechend den Interpreten) zum Erzieher nicht nur des »Zeitgeistes«, sondern insbesondere auch »seines Volkes« werden, dessen »seelische[s] Bedürfnis« sich »im Werke des Dichters« erfüllt (JUNG 1930, S. 97); das weist auf die anti-rationalistischen, anti-moder-nistischen und prä-faschistischen Tendenzen hin, die sich bei Jung finden. Diese waren indes kein Hindernis für die umfassende Rezeption seines Werkes vor allem in den USA, wo die Textanalyse nach den Prinzipien der analytischen Psychologie relativ weit verbreitet ist.

4.2 *Die strukturelle Psychoanalyse Jacques Lacans*

Die Theorie Lacans ist derart komplex und bietet so viele Schwierigkeiten, daß es unmöglich ist, ihre Grundgedanken im Rahmen dieser Skizze psychoanalytischer Textzugänge in verständlicher Weise darzustellen. Im folgenden sollen daher lediglich die wesentlichen Unterschiede zur Freudschen Psychoanalyse angedeutet werden; für eine ausführliche Einführung in Lacans Werk sei hin-

gegen auf die Monographien von LANG 1973 und WEBER 1990 sowie die Kurzdarstellung in MELLARD 1991, S. 1-68, verwiesen.

Lacan versucht mit seinem Projekt einer »Rückkehr zu Freud« die klassische Psychoanalyse mithilfe der Zeichentheorie Saussures zu re-interpretieren, wodurch sie jedoch in entscheidender Hinsicht modifiziert oder »ent-stellt« (WEBER 1990) wird (→ FORMALISMUS UND STRUKTURALISMUS; → DEKONSTRUKTION; → FEMINISTISCHE ZUGÄNGE – »GENDER STUDIES«). Dies äußert sich insbesondere in einem Vorgang, den man als »strukturalistische Allegorisierung« bezeichnen könnte: Während sich bei Freud Ausdrücke wie »Vater« oder »Penis« zunächst auf konkrete Personen oder Körperteile beziehen, die eine bestimmte Rolle in der Entwicklung des Kindes spielen, ist etwa »der Vater« bei Lacan keine konkrete Person mehr, sondern lediglich abstrakter Aktant in einem bestimmten strukturellen Geschehen, ebenso wie »der Phallus« keinen erigierten Penis mehr bezeichnet, sondern Symbol ist für eine bestimmte Art von Erfahrung, die jede Person notwendigerweise durchläuft. Freilich muß man zugeben, daß diese Allegorisierung bei Freud bereits angelegt ist, wenn auch keinesfalls in diesem Maße; der Ausdruck »Kastrationsangst« etwa bezieht sich schon in der klassischen Psychoanalyse nicht allein auf eine Angst vor dem konkreten Akt der Penis- oder Hodenamputation, sondern bezeichnet auch eine »Verschiebung« dieser Angst auf jede Art von körperlicher Verletzung, unabhängig vom Geschlecht der Person, die sich fürchtet. Dies zeigt, daß Lacans »Zurück zu Freud« im Grunde eine Überspitzung von bereits bei diesem vorkommenden Gedanken einschließt.

Ferner übernimmt Lacan von Saussure eine wichtige Prämisse, die er aber in einer charakteristischen und auch für andere Strömungen des 20. Jahrhunderts typischen Weise radikalisiert: Die Sprache spielt eine fundamentale, gleichsam transzendente Rolle für jegliche Erkenntnis, da sie diese »a priori« strukturiert und damit bestimmt, wie wir die Wirklichkeit überhaupt erfahren. Die so aufgefaßte Sprache wird nun gerade in ihrer transzendentalen Funktion für das Individuum psychologisch interpretiert, indem Lacan die von ihm allegorisierten Begriffe Freuds auf sie anwendet.

Auf diese Weise bekommt Lacans Psychologie einen stark spekulativen, um nicht zu sagen: metaphysischen Zug, der sie grundsätzlich von der klassischen Psychoanalyse unterscheidet. Während diese nämlich von ihrem Anspruch her eine empirische Theorie über die Psyche des Menschen, ihre Entwicklung und ihre Störungen ist,

läßt sich die strukturalistische Psychoanalyse Lacans eher mit der »Fundamentalontologie« Martin Heideggers vergleichen; überspitzt könnte man sagen: Sie stellt eine Art »Fundamental-« oder »Transzendentalpsychologie« dar und damit eine in ihren Grundzügen eher *apriorische* Theorie über die psychologische Verfaßtheit des Menschen und die Rolle, welche die Sprache für diese spielt.

Ein einziges Beispiel mag diese Eigentümlichkeiten von Lacans Gedanken illustrieren. In »Jenseits des Lustprinzips« schildert Freud, wie sein kleiner Enkel eine Garnrolle fortwirft und sie anschließend wiederholt, wobei er die Laute »ooo« und »da« äußert, die von der Umgebung als »fort« und »da« gedeutet werden. Freud interpretiert die Szene so, daß die Garnrolle symbolisch für die Mutter stehe und der Junge mit seinem Spiel deren Abwesenheit verarbeite. Lacan nun faßt die gleiche Szene als Allegorie für die Funktion der Sprache für den Menschen überhaupt auf: Die Garnrolle bedeutet für das Kind »die Anwesenheit eines Abwesenden«, das heißt die Anwesenheit von etwas, das jemand Abwesenden symbolisiert. Doch die Garnrolle ist andererseits nicht die Mutter, und daher bedeutet die Garnrolle zugleich auch »die Abwesenheit eines Anwesenden«, das heißt die Abwesenheit von jemandem, der nur als Symbol vorhanden ist (LACAN 1966c, S. 23). Diese Ambivalenz aber ist Lacan zufolge charakteristisch für jede Art von Symbolisierung, gerade auch die sprachliche: Symbolisierung bedeutet immer zugleich die Linderung eines Verlustes und dessen Festschreibung, da sie das, wofür das Symbol steht, ja nicht wirklich anwesend sein läßt. Im Individuum entsteht so eine Sehnsucht nach einer unmittelbaren Anwesenheit, die durch die Sprache nie gestillt werden kann und die Lacan »Begehren« (»*désir*«) nennt. Umgekehrt ergibt sich daraus die Konsequenz, daß jede Sprache, jede Symbolisierung durch dieses *per definitionem* unstillbare »Begehren« gekennzeichnet ist.

Lacan selbst hat, im Unterschied zu Freud und Jung, keine eigene Kunst- und Literaturtheorie ausgearbeitet. Dennoch eignet sich seine »Transzendentalpsychologie« in besonderer Weise für eine Anwendung auf literarische Texte. Denn aufgrund der Bedeutung, die sie der Sprache beimißt, stellt sie eine »Kongruenz zwischen Psychoanalyse und Textanalyse« her, welche »die Arbeit des nach Lacan vorgehenden Literaturwissenschaftlers viel verträglicher mit den üblichen Vorgehensweisen der Literaturwissenschaft macht« als die klassische Psychoanalyse (MELLARD 1991, S. 56). Freilich unterscheidet sich auch eine Textanalyse im Sinne Lacans nicht not-

wendigerweise von den Verfahren, die wir bisher kennengelernt haben, selbst wenn sie sich ebenso wie die Jungsche Interpretationsweise eher auf die Analyse literarischer Figuren und die Herausarbeitung des prototypischen psychologischen Gehalts im Text beschränkt und eine Analyse des Autors ablehnt. Andererseits wurde Lacans Theorie zu einer Grundlage für das von Jacques Derrida entwickelte Verfahren der dekonstruktivistischen Textlektüre, dem eine Kritik und Weiterentwicklung der strukturalistischen Psychoanalyse zugrundeliegt (→ DEKONSTRUKTION).

5. Zur Kritik an der Tiefenpsychologie

Kaum eine wissenschaftliche Disziplin ist seit ihren Anfängen so umstritten wie die Psychoanalyse, und Entsprechendes gilt erst recht für die anderen tiefenpsychologischen Richtungen (vgl. dazu auch die Monographie von GRÜNBAUM 1984). Da eine Textanalyse immer nur so gut sein kann wie die Theorie, die sie anzuwenden versucht, stellt sich die Frage, wie verlässlich auf der Basis der hier skizzierten Theorien durchgeführte Analysen überhaupt sind. Dazu nur zwei knappe Hinweise:

1. Eine Art der Kritik betrifft lediglich die *Allgemeingültigkeit* der von der Theorie aufgestellten Thesen; der Kritiker bezweifelt zwar, daß die Aussage für alle in Frage kommenden Gegenstände, nicht jedoch, daß sie für einige zutrifft. Falls diese Art der Kritik berechtigt ist, bleibt es immerhin noch möglich, die entsprechende Hypothese weiterhin als *heuristisches Prinzip* zu verwenden, also nach genau jenen Texten zu suchen, auf die sie zutrifft. Ein Beispiel: Selbst wenn man daran zweifelt, daß tatsächlich in allen literarischen Texten archetypische Symbole vorkommen, die abgespaltene Ich-Anteile bezeichnen, kann man vor dem Hintergrund dieser These auf solche Symbole achten und so zu Erkenntnissen geführt werden, zu denen man sonst nicht gelangt wäre.

2. Eine zweite Art der Kritik bestreitet nicht allein die Allgemeingültigkeit der These, sondern behauptet sogar, daß sie auf *keinen der entsprechenden Gegenstände* zutrifft. Falls die Kritik berechtigt ist, wäre für eine Textanalyse gemäß den Grundsätzen der Theorie nur dann überhaupt etwas zu retten, wenn diese andere Hypothesen enthielte, die einer solchen Kritik nicht anheimfallen; man zieht sich damit also auf den unproblematischen Teil der Theorie zurück.

Es scheint mir nun verhältnismäßig unstrittig, daß alle drei hier skizzierten tiefenpsychologischen Theorien Thesen enthalten, die sich als heuristische Prinzipien verwenden lassen; einige Beispiele dafür wurden bereits angeführt. Wesentlich schwieriger hingegen ist die Frage nach dem unproblematischen Bereich der einzelnen Theorien zu beantworten, nach jenen Aussagen, in bezug auf welche weder die erste noch die zweite Art von Kritik berechtigt ist. Da scheint es mir, daß die strukturalistische Psychoanalyse Lacans zwar faszinieren mag, aber nicht wegen der Konsistenz und Wohlbegründetheit ihrer Behauptungen, und daß die analytische Psychologie Jungs den Geist ihrer Entstehungszeit allzu offen auf der Stirn trägt, als daß sie wissenschaftlich noch in ganzem Umfang ernstgenommen werden könnte. Für die klassische Psychoanalyse hingegen gibt es einen zentralen Bereich fundamentaler Aussagen, die man wohl kaum bezweifeln kann: Sie betreffen die Existenz unbewusster Gefühle und Wünsche, die Funktion der Abwehrmechanismen, den Einfluß der frühen Kindheit auf den Charakter oder die Bedeutung unverarbeiteter Traumata für das seelische Wohlbefinden. Dieser Bereich ist daher offensichtlich groß genug, daß die Anwendung der klassischen Psychoanalyse auf literarische Texte auch über heuristische Zwecke hinaus gerechtfertigt zu sein scheint, sofern beim Interpretieren ein entsprechendes Problembewußtsein vorhanden ist.